

Title	生が形を決める : 『実験家の運命』 その2
Author(s)	武藤, 洋二
Citation	大阪外国語大学論集. 25 p.101-p.114
Issue Date	2001-10-31
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/79861
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

生が形を決める ——『実験家の運命』その2——

武 藤 洋 二

Жизнь подсказывает форму.

МУТО Ёдзи

- 1 Формофобия и золотая середина
 - 2 Поступь экспериментатора
 - 3 Второй этаж пьесы
- Примечания

1 形式恐怖症と黄金の中庸

スターリン体制の囚人として極寒の地で働かされ、限界状況下の人間と多くの死を直視してきたヴァルラーム・シャラーモフは、地獄の王プルトンの文学だけを認め、地獄の訪問者オルペウスの報告を信用しない。オルペウスは、地獄へ連れ去られた妻を追ってやって来た外来者であり、地獄について見学的な知識しか持っていない。ある状況への「旅行者」ではなく、その状況の当事者のみがそれについての文学を生み出さうと、と彼は主張する。

この場合、作家あるいは著者とは、地獄から地上へ上がってきて地獄について報告する者のことである。それは地獄の原住民にかぎる。一時的に地獄に飛び込んだ者は、その資格を持たない。『誰がために鐘は鳴る』の著者としてのヘミングウェイは、たとえどれだけスペイン内戦に深入りしようが、その外に、その上に、その傍にいるにすぎない、とシャラーモフは、当事者文学と旅行者文学とを厳密に区別し、旅行者文学は、広島、ユダヤ人絶滅収容所、スターリン体制を知った20世紀の人間には、役立たずだとみなす。

「魂の記録」としての当事者文学にとって、いわゆる形式主義などありえない。第三者として手にいれた物でなく、自分自身の体と心によって把握されている物は、その表現の形式を自ら示唆するのだと、シャラーモフは言う。真の当事者文学では、内容が、言わば、自分のために、自分に合った形式を要求し、自分で決めようとする。このさい、形式と内容の境界が無くなる。形式のための形式などは、文学、芸術の外側での話になる。

形式と内容とのこのような理想的な緊張関係は、シャラーモフとは全く違う生存条件にあったフリーダ・カーロにもみられる。自己の解体図は、その典型的な産物であった。苦の状況

が解体を要求したのである。シャラーモフの主張をつきつめれば、自分に合った形式を要求するほど濃い内容だけが文学、芸術の作品になりうる。濃さとは、この場合、製作者自身の体験に基づく認識、把握の深さである。

アンドレ・ブルトンがカーロを超現実主義者に分類した時、彼女は、超現実ではなく、自分の現実を描いたのだと反論した。超現実主義なるものが彼女の生に先行することはない。コルセットの囚人カーロは、苦の過程そのもので苦を解剖し解体し、いかなる曖昧さも秘密も残らないまでにさらけ出すことによって、自分が解体しないですんだ。この際、種も仕掛けも無い、掛け値無しの実験が結果的に超現実的なおもむきをかもし出した。超現実とは、したがって、作者にはかわりの無いことである。

カーロの分解図——彼女にとっての生活必需品——は、本人の意図とは別に、実験的価値を持つ。これは、実験のための実験ではなく、自己解放的、自己救済の試み、この人間的営みが、結果的に実験の産物にみえる。これを生み出す場が人工の実験室ではなく、生身の人間の奥底だから、自覚的な実験家カンジンスキイをも感動させたのである。

現実を徹底的に追求したら、一見、現実ばなれしたものが掴み出される、という確信のようなものをドストエフスキイは持っていた。真実は、しばしば現実ばなれした姿をとる。中途半端な追求は、真実らしさというまがい物をつかむ。実態に肉薄すれば、常識が描いた予想図とちがったものが現れる。ここに姿をみせたものは、あたかも芸術上の実験の結果であるかのような様相をしていることがある。ブルトンは、だから、カーロの切羽詰った作品を超現実的と言ってしまったのである。

カーロにおける内容と形式とのこのような調和は、いわゆる形式主義とは無縁であり、同時に、スターリン体制下の形式主義批判とも真っ向から対立する。なぜならば、1930年代半ばに大々的におこなわれた形式主義批判という名の淘汰は、内容にも形式にも広い禁止区域を設けたうえでの批判だからである。許された内容と許された形式との組み合わせのみに自由があり、この自由の狭さの上に公認の、公式の文芸があった。ここにはカーロの解体図を作る場も置く場もない。彼女の芸術にとってこの組み合わせは墓場である。この狭い場では、芸術の意図の実験も非意図の実験も共に排斥される。

形式の自由は、実験の自由に集約される。芸術における天才的実験家メイエルホリドは、だからこそ、批判にさらされたとき実験の権利を守ろうとしたのである。

形式という首根っこをつかめば、芸術全体が宙ぶらりんになる。芸術の統制・弾圧運動でも形式批判というひかえめな題目で十分であった。この過程で、形式がまるで必要悪のように貶められ、芸術家は形式を怖がって、形式主義にも自然主義にも陥らないよう「黄金の中庸」を維持するという保身的傾向が支配的になる。メイエルホリドの前には実験的精神とは程遠い光景が広がっている。「遊牧民」といわれるほど常に新しい地平を求めて移動し、古典にも奇想天外な改築をおこない、その作品の演出史からはみだし、演劇で自分を燃やし、その炎で演劇を燃やしてきたこの動く炉、歩く実験室にとって、形式の不自由は、藝術家として半身不随になることである。芸術が形式の自由を失うのは、体がさまざまな私服を制服に着替えるに等しい。制服は、芸術上の衣装と処世上の保護服とを兼ねる。

メイエルホリドは、形式主義を批判して、形式を守ろうとする。内容から離れた形式偏重を「芸術における最大の罪の一つ」とみなす。彼は内容と必然的な関係のある、内容を豊かにする形式の重要性を強調する。彼は、党と国家によっておこなわれている形式主義批判運動そのものを否定することはできない。この過程で芸術家として後退していく同業者の方を非難する。形式主義を恐れるあまり、一般的にあらゆる形式をないがしろにする「形式恐怖症」⁽¹⁾患者に危険信号を出す。形式恐怖症患者は、黄金の中庸という病室へむかうのである。

形式主義批判が形式退治にむかう状況の中で、メイエルホリドは自衛する。悪質きわまる形式主義をあらわすために「メイエルホリド風」という罵詈雑言が上のほうでつくられた。運動の仕掛け人が、攻撃の標的をメイエルホリドにしぼり、主将を倒すことによって弱卒も一からげにしようとしている。

メイエルホリドは、自分の藝術が「メイエルホリド風」と無関係であり、メイエルホリドとメイエルホリド「まがい」という「馬鹿げた代物」が混同されているときりかえす。芸術作品には、その创作者の意思と思想と精力とが息づいているのだから、メイエルホリドという人間ぬきのメイエルホリド「まがい」などというものは、メイエルホリドから形式だけを盗用する——したがって、内容と形式とを切り離す——ろくでなしどもがでっちあげたのである、と彼は自分が被害者だと説明する。メイエルホリド「まがい」をやっている連中が大受けをねらい、俗受けしようとして「メイエルホリド風」に奇抜な仕掛けをほどこしている。メイエルホリドは、彼らの「奇抜な下手物」や「前衛的跳ね上がり」の責任を取らせようとしている。これは質の悪い形式主義者の集合的“犯罪”をメイエルホリドにかぶせることであり、彼は「メイエルホリド風」などという見当ちがいの攻撃をかわすために、自分の名前を変えようかと思った、と述べてそれがいかにお門違いであるかを強調した。

芸術上の失策がボタン一つで政治犯罪に切り替えられる状況下で、形式主義という芸術上の“犯罪”の極みとして、固有名詞が使われるのは、芸術界からの追放だけでなく命にかかわる災難であった。

形式主義が犯罪用語として定着していたことは、詩人ニコライ・ザボロツキイの例からも分かる。彼は、1938年3月19日に逮捕された。これは悠々と泳いでいた魚が突然に釣りあげられたのと同じで、この急変をまねいた理由が彼には想像もできない。ところがしばらくしてこの無実の囚人は、自分の犯罪を思い出した。6月22日、予審判事が反革命活動を認めるよう迫った時、ザボロツキイは、「私の作品『巻物』と『農耕の祭典』は本当に形式主義的です。この点で私は自分の政治的誤りを認めます。」と答え、さらに、「『農耕の祭典』公刊3年後、1936年の形式主義論争で私は自分の政治的誤りを認める発言をしました。」とつけ加えた。⁽²⁾

ザボロツキイは、内務人民委員部が用意した幻の反革命集団の一員に選ばれ、反革命活動の自白を強要されたが、それを拒否し続けたため、発狂するほどの拷問をうけ、監獄病院に入れられた。退院後も彼はでっちあげられた犯罪行為を否認する。予審判事たちは自白させるのを諦めた。これは稀な例である。

したがってザボロツキイが、形式主義を政治的に間違っただと認めたのは、拷問への恐怖からではなく、自主的な判断である。芸術上の誤りは、政治上の誤りであり、両者は盾の両面で、時と状況に応じて表が出たり裏が出たりする。形式主義的作品が「政治的誤り」だというザボロツキイの自認は、スターリン体制下ではあたりまえのことである。

2 実験家の歩幅

芸術論争の場でしばしば政治犯が作られるので、その発言には戦術が必要である。とくに批判の公的な標的になっている者にはそれが不可欠である。3月26日、メイエルホリドは、モスクワの演劇人集会で、彼の「全面的な自己批判」を待っている同業者を前にして自分の信条を語る。

真の芸術家の歩み、これは自分自身にたいする不満に絶えず苛まれている人間の歩みであります。

したがって

私の創作の全行程、この行程における私の全活動は、ほかならぬ全面的自己批判であります。

あざやかな切りかえしである。

いかなる疑いにも苦しめられず、いつも自己満足しているのは、素人です。一芸に秀でた者は、自分にたいして常に厳しいのです。その人は自己満足や高慢さとは無縁であります。⁽³⁾

メイエルホリドは、この高みから反撃する。

私も西ヨーロッパから一連の影響を受けましたが、これは私から簡単にはがれていきました、なぜなら、私は常に我が国の民俗芸能を深く研究し、民衆芸術の鼓動に耳をかたむけてきたからです。私がこれで治されていくのが、自分でも分かりました。⁽⁴⁾

形式主義の源、いわば汚染源としての西ヨーロッパの影響を一時的な**な**かぶれ、病気とみなし、ロシアの民衆の芸術を治療薬にまで高めることによって、メイエルホリドは、当時の公式に我が身をあわせたのである。

銀の時代の花形役者であったメイエルホリドは、西ヨーロッパの芸術と思想の影響を広く深く受けている。ローデの『ニーチェとハプトマン』をドイツ語からレーミゾフと共訳で出

版したのも、そのあらわれである。彼の知的関心の幅は極めて広く、ロシヤその他の古典だけでなく、サーカス、軽業、曲芸などの大道芸を研究した。彼は、帝室劇場から見世物小屋、芝居小屋まで、洗練された玄人の芸術から民衆底辺の芸能まで、古代ギリシャ演劇から歌舞伎、芸者踊りまで獲物を求めてさまよう狩人であった。西ヨーロッパの影響も民衆芸術の学習も共に真実である。この両者が病と薬の関係にあるという発言は、殺傷力を持つ「反人民的」という弾丸から自分を守るための防弾チョッキである。

彼の芸術にとって大切なことは、彼の模倣者は別として、非難として彼に浴びせられた形式主義、前衛的跳ね上がり、自然主義、奇抜な下手物などが、伝統的な民衆芸能そのものが持っている特徴——仮面、人形、超現実、とっぴな動作、奇抜な衣装、幕の撤去等——と重なることである。

中世のキリスト教世界では、聖書の演劇化としての宗教劇が聖職者によってラテン語で演じられた。後に俗人も参加し、言語も聖と俗の混合になり、さらには玄人の芸人が一役をになうようになって劇は民衆化し、教会の外へ出てしまう。

宗教劇を聖なる場から広場へ連れ出した民衆芸能の力を、十月革命が用意した＜広場＞で新しい思想、理想の光の下でメイエルホリドは、蘇らせようとする。民衆芸術の基本原則から遠く離れて、言葉に集中し、文学化し、劇場を読書室に変えてしまった19世紀演劇を、彼は退ける。⁽⁴⁾ 黙劇、動作、笑いが消えて、喜劇役者すら朗読者に成り下がり、「脚本は、衣装をつけてドーランを塗って朗読されます」と広告できるほどであった。メイエルホリドは、動き、跳ね、飛ぶ世界をめざす。

劇は、メイエルホリドが言うまでもなく、「二階建て」である。⁽⁵⁾ 文字による脚本の上にあるとあらゆる動きが乗っかっている。検閲が脚本だけを対象にした場合、削除された部分を二階で復元できる。上演の許可不許可が脚本と舞台とに別々に出されるのは当然である。

日本でも戦前の検閲制度の下では、たとえば築地小劇場で、切り取られたセリフを俳優が演技で伝え、それに気づいた観客が歓声をあげて拍手する、ということがあった。だから検閲官が、「もちろん削除の台詞は断じていわない。身振りや動作でも、われわれを裏切るような卑劣な真似はやらないという、何かそういった保証」⁽⁷⁾ を要求したのである。

動きによって脚本を拡大、深化できるので、その余地をなくすために、脚本は、読むだけの小説や詩に比べて、予防的に多くの削除がなされた。藤森成吉の『蜂起』は、雑誌に掲載された時とは比べ物にならない削除を台本がうけた。175頁のうち80頁以上が切り取られた。内務省が、舞台と観客との融合によって、脚本ではとらえられない状況が生まれるのを恐れたのは、「二階」の力を知っていたからである。

メイエルホリドは、「二階」に魔力を発揮させようとした。それへの活力が民衆芸術の力学的可能性である。その場が＜広場＞である。

＜広場＞は二重である。それは権力による統制、弾圧からの自由を前提にした、果てしない芸術的可能性である。次に実際の広場である。物理的空間としての広場は、同時に、部分的にはこの可能性実現の場である。

メイエルホリドは、革命後ゾン劇場の使用を許されたとき、舞台上のあらゆる装置、仕掛

けを捨て去り、柱まで取り外し、空っぽの空間に変えた。空間を19世紀演劇の約束事から開放したのである。絵を額縁から取り外し、壁面にする試みであり、志向である。それは観客の開放でもある。額縁とガラスを取られた絵を観客はじかに、自由に、手にとって楽しめる。この方向に向けてさまざまな工夫、仕掛けが現れる。幕なしで舞台装置を開演前から見せておく、張り出し舞台を作り三方から見えるようにする、観客席の入り口や客席からとび出して舞台に上がる、いま世の中で起こっていることを舞台から知らせる、劇の進行中に観客にしゃべらせる等々、これらは古代、中世で行われていた事とメイエルホリドの創案との合体である。

幕なしの、丸見えの舞台で開演の準備が行われる。観客は、劇中世界の形成過程を見るので、劇が始まる前にすでにその世界へ一歩入っている。装置を配置するのも、片付けるのもまるで劇中劇のように観客に見せられる。いわば舞台裏まで見せてもらうことによって、観客は、舞台と隔絶したお客ではなく、ある種の当事者意識めいたものをいただく。この擬似参加は、演じる者と見る者とを結び付けようとする試みである。

これは歌舞伎の原則である。黒子が観客の目の前で舞台裏の仕事を行っている。役者は、黒子の助けをかりて仮面や衣装をかえる。変身を観客が見る。観客は舞台裏を覗いたのと同じ経験をする。

メイエルホリドは、モリエールの『ドン・ジュアン』に黒子を応用した。歌舞伎では黒子は、存在しないという約束事の上にたって登場する機能人間である。メイエルホリドは、黒子から非在の象徴である黒い衣装を脱がせ、配役表に加える。ヨーロッパの貴族の家や宮廷でアフリカ人、アラブ人が召使として使われていた。肌の黒い召使に、メイエルホリドは、黒子の役目をさせる。彼らは、場面が変わるたびに、家具を配置がえする。床に散らばった物のかたづけ。疲れた役者に椅子をすすめる。これは実際の召使の役である。メイエルホリドは、異文化を真似る、盗用するのではなく、それらを原料として輸入し、たとえば、舞台と観客席を一体化させるための製品を作った。

古代ギリシャ建築のような高い巨大な柱が林立するペテルブルクのカザン寺院の前で芝居をやりたいという願いを、メイエルホリドは死ぬまで持ちつづけた。そこでは舞台と観客が一つの巨大な輪の中に入るはずであった。

民衆芸能の伝統をふまえたメイエルホリドの実験的大胆さにふさわしい舞台は、革命後しばらくの間だけ使用可能であった。彼は、革命が用意した＜広場＞に、現代の高みから総合した民衆芸能の祭典を行おうとしたが、時と共に＜広場＞は狭まり、それが消えた時、形式批判の大合唱を聞くはめになった。

メイエルホリドは、最後に、実験の重要性、形式と内容の統一を強調する。

全ソ芸術委員会は、実験についての問題を自分自身に対して提起すべきです。形式主義、自然主義、有害な前衛的跳ね上がりの治療を芸術の全戦線にわたってわれわれと共にやる必要があります。

ただし風呂の水と一緒に赤ん坊まで流してしまわないように配慮する必要があります。⁽⁸⁾

自分に投げつけられた形式主義、自然主義、前衛的跳ね上がりにたいする共闘を、芸術行政の元締め芸術国家委員会に呼びかけることによって、メイエルホリドは、自分への批判、非難が全克的外れであり、お門違いであることを明言した。形式主義批判のなかで彼は、流れていく「赤ん坊」を拾い上げる。

実験についての問題を私がなぜこのように強調するのか。『プラウダ』に論文が出た時、「畜生、これで気楽に仕事ができる」、「黄金の中庸、万歳！」、「左にも右にも偏るな」、「黄金の中庸のふところへ心も軽く入り込もう」とほざいた監督たちが何人もいたのであります。

見当ちがいです。質の高い出し物のための壮大な闘いがひかえているのです。実験の面でも気合のこもった仕事が続けられるでしょう。⁽⁹⁾

「黄金の中庸」を葬り、実験的精神を鼓舞するメイエルホリドの発言は、官製の運動がこの方向へ向かうようにという願望だが、それは流れに竿をさす行為であった。

発言を終えるにあたって、形式と内容との問題にふれたいと思います。形式と内容は、統一体であり、この統一は、この上もなく強力なセメントの注入によって達成されます。セメント加工は、このさい、生きた力——人間（芸術家）の生きた意志によって行われます。人間は、人間が主人公である作品を創り、人間が自分の芸術を人間に与えます。

形式と内容は、真の芸術作品では、切り離すことは出来ません、物を創りだす芸術家にとって魅力的なのは、切り離すことができない形式と内容なのです。芸術作品を創るさいに、内容に我が身を託すことによって、内容に合った形式を無理なしに手にいれる時、芸術家は喜びを感じるのです。芸術家が形式に魅せられる時、形式は、息づき、内容の深さで脈打つのであります。（拍手）⁽¹⁰⁾

メイエルホリドは、自分が演出した『神聖道化芝居』、『心のひろい寝盗られ亭主』、『大地は逆立つ』、『吼えろ、中国』、『検察官』、『知恵の悲しみ』、『善行表』、『椿姫』等々には「誤りが、大変な誤りがある」と認める。ところがここでの誤りは、これらの作品を演出するさいの「巨大な振幅の結果として出てきた。木を切れば、木っ端が飛ぶ。」⁽¹¹⁾

「巨大な振幅」は、実験家の歩幅である。それは試行錯誤ゆえに広く、広いがゆえに間違いをおかす。木を切らなければ、間違いという木っ端はあのように多く飛ぶことはなかったのである。いかなる誤りもしない者は、いかなる木も切らない者である。この「誤り」は、戦場における名誉の傷の類である。メイエルホリドは、ここで自己批判しているのではなく、歩幅の狭い非実験家たちに対して実験家としての自分の傷を誇らしげに見せたのである。

メイエルホリドの「誤り」を盗む者が、メイエルホリド「まがい」を作りだす。盗人たちが盗るのは、内容と形式の一致ではなく、形式だけだから、彼らは、自動的に内容と形式の

不一致という「罪」をおかすことになる。内容と形式との「セメント的」つながりを無視する者として彼らは、メイエルホリドの批判の対象になる。

「内容の中に生きる」——メイエルホリドは内容と形式の一致をこのように表現する。形式——しばしば奇抜な——は、演出家・芸術家そのものが作品に同化した結果として生まれたのである。彼は脚本どおりに内容を伝達することには興味がない。台本という木の上に枝葉を広げ、伸ばしていく前衛芸術の精神の上にたって、メイエルホリドは、原作者と共同作業をしてきた。ゴーゴリの『検察官』はその典型である。

3 芝居の二階

10年前、1926年12月9日、ロシア共和国人民芸術家メイエルホリドは、自分の『検察官』を国立メイエルホリド劇場で上演した。帝政ロシアの検閲がゴーゴリに言わせなかったもの、および、初演にたいするゴーゴリの不満を考慮すると、『検察官』とゴーゴリが目指したものとの間にずれがある。メイエルホリドは、このずれを無くすために、作品を解体し、その断片群と、作者が決定稿に入れなかった残片と、彼の他の作品からの借用とによって台本を作った。広告には、「メイエルホリドとコーレネフの編成（15の話と黙んまりの場）による台本（異文の構成物）」と書かれた。

メイエルホリドは、原作者が捨てたり、選んだりしたものに従わず、ゴーゴリの世界から自分で取捨選択して、ゴーゴリが歓迎するはずの『検察官』を作りだした。作品世界の再編成は、ゴーゴリを非ゴーゴリ化することではなく、彼によれば、ゴーゴリの真意の復元である。この仕事は、演出者の枠を越えており、メイエルホリドの肩書きは、広告では「芝居の著者」である。彼は、台本、舞台装置、音楽、演出の全てにわたる独裁的創造者である。

当時ソヴェトの代表的演劇人であったミハイル・チェーホフは、この演出家と原作者の隔たりを指摘した。

ゴーゴリとメイエルホリドが会ったのは、『検察官』の中ではなく、その境界をはみ出したはるか遠方である。メイエルホリドが自分を芝居の著者と呼んだのは正しい。彼は、著者である、なぜなら彼とその芝居との間には、誰も居ない、ゴーゴリその人すら居ないからである。⁽¹²⁾

メイエルホリドは、ゴーゴリを追いついたのではなく、超ゴーゴリを相手にしようとする。彼は、5幕の作品を3部にまとめてしまう。

第1部

- 1 チムイーホフの手紙
- 2 思いがけない事件
- 3 一角獣
- 4 ペンザの後で

5 無上の愛に満たされて

第2部

6 行進

7 太鼓腹の酒瓶

8 象がひっくりかえった

9 賄賂

10 フィナンソフ氏

11 我に接吻せよ

第3部

12 祝福

13 ペテルブルクに憧れて

14 どえらい祝い事

15 前代未聞のばつの悪さ

黙んまりの場

『検察官』が笑劇風に演じられ、「暴露的な調子」が軽視されたことにゴーゴリが不満であった、とみなすメイエルホリドは、ドタバタ喜劇風に演じることができないように舞台を作り変えた。彼は「窮屈さ」を創り出したのである。映画の大写しのように、ある限定された場面、動作へ観客の注意を集中させ、それ以外のものを消してしまう、高密度の、圧縮された演技の場、狭い台形の演技台を設けた。

それは、主役を演じたエラスト・ガーリンによれば、前が4.5メートル、後ろが3.2メートル、奥行き3.8メートルで、前面の高さは15センチだが、奥へいくにつれて徐々に高くなり、最後部では60センチになる。45センチの差があり、台は観客席にむかって前のめりになっている。後列の者が前列の者に邪魔されて見えなくなることがなく、台上の全ての顔が観客に見える。この傾斜は、もう一つ大きな働きをする。それはドタバタ喜劇を防止する。狭いうえに傾いているので、暴れたら、ころがる危険性があり、役者たちは派手な、おおげさな動きを慎む。「窮屈さ」を設けることによって、メイエルホリドは、内面的に密度の濃い演技の場を提供する。

奥へいくにつれて狭くなるので、後ろの者は、相対的に大きく見え、前後で大きさが変わらないよう工夫されている。

舞台の奥には全面にわたって観音開きの扉がついている。壁がなく扉だけの連なりである。扉が全部閉じられていれば、一まいの板壁になる。扉は、本来の機能以外に、重要な役目を果たす。観客は扉を見たとき、そこから何が出てくるかと反射的に注意を向ける。

背面いっぱい扉は、注意の吸引版である。何かを期待させるための仕掛けである。これが演出者メイエルホリドの企みである。

観客の注意が集中している中央の3つの扉が、演技台の出入り口になる。役者や家具などを乗せた演技台がここから出てくる。演技台は移動式の小舞台である。この台が舞台にあら

われた場合は、劇はこの上だけで進行する。役目を終えると、中央の扉から舞台裏へ消え、入れ替わりに別の演技台が役者を乗せて、とび出してくる。「2つの舞台が、ちょうど別々の方向へ行く2台のバスのように、交代して出てくるだろう」⁽¹³⁾ というメイエルホリドの計画どおりである。

出没する舞台を見た画家ユーリイ・アンネンコフは、「毎回ありとあらゆる御馳走を盛った新しい皿が観客に運ばれてくるような気がした」。⁽¹⁴⁾

しかも、山盛りの御馳走は音楽にのってあらわれる。

舞台を台へ圧縮するだけでなく、台の上でも圧縮がおこなわれる。

検察官がやって来るという恐ろしい知らせが披露される第1場「チムイーホフの手紙」では、台上の小世界が顔と手に絞り込まれる。台の上には、9人用の長椅子と、それにぴったり寄り添ってテーブルがある。その表面は、つるつるで光っている。何ものっていない。ぎっしり坐っているお役人たちの手がその上にならんでいる。台が傾斜しているから、テーブルもまた観客へむかって傾いているので、テーブルの上の手は丸見えである。この手の連りの上に顔が連なっている。

手と顔の展覧会である。メイエルホリドは、1年前、1925年の夏ローマで見たデューラーの絵『ファリサイ派と論争するイエス』からこの発想を得た。手に語らせるのである。手の表情が観客に読めるように、手を光沢のあるテーブルの上に並べた。顔がこれと連動しているのは言うまでもない。

この「手の言語」は、第14場「どえらい祝い事」では別様に使われる。沢山の客が押しかけて来る。坐るところがない。椅子が頭ごしに次から次へと運ばれる。それを持つ手、手、手が空中をただよう。さまざまな手が客たちの多様性を表す。

『検察官』のすべてが「窮屈さ」の上で進行するのではない。もしそうならメイエルホリドのものではない。台がその任に堪えない場面では、扉の向こうに隠しておく。

田舎町のお役人たちが都からの検察官を怖がっているのは、賄賂をとっているからである。賄賂は、ロシア帝国の仕組みを表す重要な象徴である。ゴーゴリは、「神に油を塗られし者」、正義の体現者としてのロシア皇帝と民衆とのあいだに棲息する「中流の旦那たち」が、ロシアを「神の国」の似姿にするのを妨げていると考えていた。「中流の旦那たち」の代表が中級官僚である。収賄は彼らの天職である。賄賂は、私的な、偶然の、出来心的なものではなく、構造的である。原作では、検察官と間違えられている無一文の男が、お役人たちの恐怖につけこんで、次から次へと借金し、この大金を持って姿を消す。メイエルホリドは、これをゴーゴリ以上に効果的に表現したい。

演技台は無い。舞台には家具もなく、がらんどろである。だから扉の連なりだけが目にはいる。誤解をいいことに検察官になりすましているフレスタコフが小さな椅子に腰掛けている。突然IIの扉が一斉に開いて、役人のII個の顔が現れる。しかし自分たちが勝手に検察官だと思い込んでいる男が怖くて、扉を閉めてしまう。この集団的でしかも同時的な行為は、一種の衝撃的認識である。個々の人間が集合名詞になり、贈賄の機能だけになる。これがまず確認されてから次へ進む。

守銭奴フレスタコーフは、「お入り」と声をかける。各人とのやり取りの後、彼はみずから金を無心し、いわば皆から集金する。金を受け取ってもらえれば、身の安全が保証される。安心したお役人たちは、再び一斉に扉を開けて、「お邪魔しました」と言って扉を閉める。

この金でフレスタコーフは、博打をするつもりである。彼はトランプをひつつかむやいなや、札を切りながら空中にまき散らす。舞台にトランプが舞う。トランプの札は、お役人たちから奪った金の変種である。フレスタコーフの手の中にある銭が、宙に撒き散らされたトランプのように消えてしまうことが暗示される。「悪銭身につかず」を絵にかいたこの場面は、まきあげられた連中の馬鹿さ加減を強調する。役人たちは、すでにここで罰をうけている。すねに傷を持つ者の身から出たさびとしての、自業自得の罰である。

本物の検察官が到着した。原作では憲兵がそれを皆に口頭で伝える。メイエルホリドの舞台では、弔いの鐘の音とともに垂れ幕が下から上へと上がっていく。その幕には憲兵が告げるはずの言葉「勅令によりペテルブルクから参上したお役人が、皆の者にただちに出席するようおせられた。お役人は旅館に滞在しておられる。」、が大きな字で書かれている。この幕が上へ消えると、驚きと恐怖から「石化した」お役人たちが見える。

事実上の初演である総稽古のさい、身動きもせず同じ姿勢を長い間もっている俳優たちへ拍手がおこった。しかし依然として不動のままである。不審に思った観客の一群が舞台の間隙まできた。そこへ出演者が手を取り合って舞台に出てきたのである。舞台にいるのは彼らと瓜二つの人形であった。

メイエルホリドは、ゴーゴリの比喩的な石化を現実の石化へ、石のようにを石へかえた。人間が人形に化けた。おとぎ話で人間が蛙や鳥に変えられるように、お役人たちとその周辺の者が皆、罰として人形に変えられる。命が抜き取られ、人間の剥製になった。だからこの寸前にお弔いの鐘が鳴ったのである。人形化とは無時間化であり、無時間とは死である。舞台上の世界は静止し、したがって不動である。

この魔法をかけたのは憲兵である。憲兵は、神の意志のロシヤ的体现者としての皇帝のお使いである。人形化は神罰である。メイエルホリドは、ゴーゴリの政治的立場をゴーゴリ以上に表現している。

この場面の前には、フレスタコーフと市長令嬢との婚約祝いの大騒ぎがあり、婿殿にあやかってペテルブルクで上流社会の仲間入りをするはずの市長夫妻がはてしない夢を語っている。「つらら野郎、ぞうきん野郎」を自分たちが勝手に高位高官だと思い込んでいたことが分かり、祝いは、急転直下、呪いになる。最もえげつない収賄者である市長は、都での華麗な暮らしという夢の高みから、ふんだりけつたり物笑いの種へ転落し、検察官の到着でさらに下へ落ちる。不意打ちの下降運動の行き着いた先が、人間の剥製化である。

山の頂上で好い気になっていた者が、転がり落ち、途中で岩にぶつかって半死半生になり、谷底へ転落して命を失うたぐいの、たたみかけるような運命の変化を表現するには、「黙んまり」を声の不在ではなく、命の不在にする必要があった。

メイエルホリドの芝居の熱心な観客であった演劇学者アレクサンドル・マツキンは、『検察官』のために用意された「窮屈さ」が、人間を動物の群れとして扱う役目を持っている、と

指摘している。舞台では、常になんらかの獣か鳥を演じる必要がある、と考えていたメイエルホリドは、それらの特徴を動作や表情で表現させた。たとえば、コロプキン夫人役の女優には、鷺鳥を演じなさいと言った。狭い演技台に登場人物を押し込むと、彼らは動物の群れになる。密集しているので、群れとして受け取られる。⁽¹⁵⁾

台の上には、一つ穴の貉たちが棲息している。同類であるからこそ、彼らは同じ罰を受ける。最終場面の人形は、したがって、動物兼人間の剥製である。

『検察官』では形式のための形式はない。内容を活性化させるために、形式が開発され、内容が新しい次元へ押し上げられる。

「われわれは、実験すべきである。発明家なのだから。」⁽¹⁶⁾

メイエルホリドはこの信条に忠実である。1926年、新経済政策^{ネフ}の最終期、彼に対するさまざまな批判があっても、まだ“勅令”による形式主義退治は行われていない。『検察官』は、「発明家」の作品でありえたのである。

メイエルホリドがこの時期、「悪しき形式主義者」であったのではない。『検察官』の舞台世界を創造する過程は、実験的認識・表現の基本原則に貫かれている。この仕事中原則が確認される。

- 1 世界をありのまま、手を加えないで受け取る。つまり現物を手にする。
- 2 そこえ唐突な、分けのわからない物を植え付ける、接木してみる。それを強調して突出させる。つまり現物を歪めてみる。
- 3 創造される世界の目的に照らして、突出物を刈り込んでいく。

3つのうちどれ一つ欠けても、メイエルホリドの嫌う移動派流の「くそリアリズム」か、形式主義に陥る。2の段階は、日常的な、ありきたりの認識、慣れきった受容を捨てさり、ありのままの世界に揺さぶりをかけ、隠れているものを露出させる実験である。

そこに現れたものが、芸術、たとえば、『検察官』の舞台、に不必要であれば、切り捨てられる。内容にそぐわない形式として、捨てられる。3は内容と形式の一致のためにある。

メイエルホリドは、2の産物を完成された作品として提出する者を認めない。それは後に罪をきせられることになる「奇抜な下手物」の類である。たんなる物珍しさにすぎないエクストレントリズムを彼が批判したのは当然である。

いわゆるロシヤ前衛芸術が、大騒ぎの後に残したものは、貧しい。2の段階に大勢つめかけそこに居残ったからである。オの乏しい“前衛家”が、スターリン時代だけでなく、フルシチョフ、ブレジネフ時代でも形式主義批判の攻撃材料を提出し続けた。アンドロポフ時代になると権力側も賢くなり、“前衛芸術家”たちの展覧会を許可する。レニングラードでそのうちの一つを覗いてみて、許可の理由が分かった。作品はどれもこれもお粗末で、気恥ずかしくなるような粗悪品であった。当局がそれらの作品を攻撃する必要は全くない。見せれば、民衆は離れていく。展覧会で彼らは社会的に葬られていくのである。芸術史の網の目は粗く、圧倒的多数が忘却の闇へ落ちていく。

メイエルホリドが常に2の仕事をしたのではない。内容と形式の一致を乱す場合、2は不

要である。たとえば、家具も調度品も無しに抽象的空間で演技することが相応しい場合と、歴史的具體性が必要となきがある。メイエルホリドは、舞台の装飾性の敵であったが、『検察官』では、時代の再現が必要だと考え、古い家具をそろえた。そこには抽象から時代考証までの幅がある。たんなる実験家ではなく、実験家的芸術家の幅である。

1936年の形式主義論争は、このような実験家を狙い撃ちしていたのである。

この年の6月17日、フランスの作家アンドレ・ジイドが、危篤のゴーリキイを見舞うためにモスクワへ来た。形式主義論争に関心をもったジイドに、ある画家が説明してくれる。

「形式主義とは、まさしく、われわれが見たくない、或は聴きたくないすべてのものを指すためつくられた言葉なんです。」

「今日に於ては、芸術は民衆的であるか、民衆的でないか、この二つの一つあるのみです。」⁽¹⁷⁾

ジイドが、それなら芸術家たちを順応主義へ追い込むことになる、と指摘すると、画家は反論した。後で、傍に誰もいない所で、画家はジイドに賛成する。画家であり続けるためには、人目につくように形式主義を呪う必要があった。ここにあるのは芸術論ではなく、処世術である。芸術ではなく、世渡りの芸である。

旅行者ジイドは、いたる所に順応主義を見る。

今日ソヴェトで要求されているものは、すべてを受諾する精神であり、^{コンフォルミズム}順応主義である。そして人々に強要されているものは、ソヴェトでなされているすべてのものにたいする賛同である。のみならず、為政者たちが獲得しようとして努めているものは、この賛同が諦めによって得られた受動的なものでなく、自発的な真摯なものであり、さらに熱狂的なものであるように望まれているのである。そうして、何よりも驚異に値することは、この要求が達せられていることである。

また他方、ほんの僅かな抗議や批判さえも最悪の懲罰をうけているし、忽ちのうちに窒息させられている。

私は思う。今日、如何なる国において、たとえヒットラーの独逸においてすら、人間の精神がこのようにまで不自由で、このようにまで圧迫され、恐怖におびえ、従属させられているだろうか、と。⁽¹⁸⁾

この状況下で実験精神が危険視され、実験家が攻撃され、実験がその場を奪われていく。

(つづく)

注

(1) В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая 1917—1939. Искусство.

Москва, 1968. с. 336. 以下の引用では著者名と頁数のみ記す。

(2) Никита Заболоцкий. Жизнь Н. А. Заболоцкого, Согласие. Москва, 1998. с. 552. 強調は引用者。

(3) Мейерхольд. с. 348.

(4) Там же. с. 353.

(5) Мейерхольд. Часть Первая. с. 211

- (6) Александр Гладков, Мейерхольд, Москва, Союз театральных деятелей, 1991, том 2, с. 300.
脚本は材料にすぎない。一字も変えること無しに、原作者とは正反対の読みができる。演出と演技がそれを可能にする。原作者の創作的意図を守るのは、戯曲の一字一句を守ることではない。これがメイエルホリドの立場である。演出家が二階を建て増すのである。
- (7) 浮田左武郎 『プロレタリア演劇の青春像』 未来社 1976年 60頁
- (8) Мейерхольд, с. 356.
- (9) Там же, с. 357.
- (10) Там же, сс. 357—358.
- (11) Там же, сс. 337—338.
- (12) Гоголь и Мейерхольд, Москва, Никитинские субботники, 1927, с. 85.
- (13) Мейерхольд с. 110.
- (14) Юрий Анненков, Дневник моих встреч, Цикл трагедий, Москва, Художественная литература, 1991, том 2, с. 80.
- (15) А Мацкин, На темы Гоголя, Москва, Искусство, 1984, сс. 155—156.
飢餓から人肉を食べようと人を殺してしまう、野上弥生子作『海神丸』の映画化『人間』の創作過程で、新藤兼人は、「飢餓状態となり、人間から獣に移行する四人を実際の獣になぞらえて見た」。(新藤兼人 『三文役者の死』 岩波現代文庫 2001年、128頁) 牛、熊、山羊、野良犬を真似させることによって、半獣半人間を表現しようとするのが、監督の意図である。獣を演じる、動物を真似るのは、儀礼、舞踏、劇のなかで太古から行われており、メイエルホリドも新藤監督も新しいものを考案したのではない。
- (16) Мейерхольд, с. 118.
- (17) Зидт 小松清訳 『ソヴェト旅行記』 新潮文庫 昭和43年 71頁
- (18) 同上 57頁

(2001.5.14受理)